Antik Yunan Tragedyası Ve Kökenleri

15.07.2008 tarihinde Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'na verilen bir seminerden notlar

A. Tarihsel kökenler:

Bu bölümde ağırlıklı olarak George Thomson'ın "Aiskhylos ve Atina" adlı eserinden yararlanılacağından yazarın olayı ele alış biçimi hakkında birkaç söz söylemek gerekir. Thomson "tragedya" olgusuna bir Marksist olarak yaklaştığından incelemesini "alt yapı", "üstyapı" ve "toplumsal formasyon" gibi kavramlara dayandırmaktadır. Altyapı ekonomi alanını ve onun içinde yer alan üretim ilişkilerini, üretici güçler arasındaki ilişkileri tanımlarken, üstyapı siyaset, din, kültür, sanat, düşünsel faaliyetler vs… gibi toplumsal süreçleri içine alır. Toplumsal formasyon ise bir toplumun belli bir tarihsel dönemde ortaya koyduğu somut altyapı ve üstyapı kurumlarının bir bütünüdür. Marks'a göre altyapı üstyapı üzerinde belirleyici bir role sahip olduğundan Thomson'ın analizinde de "tragedya"nın doğumunu hazırlayan süreçler sonuçta Yunan toplumunun o anki toplumsal formasyonu analiz edilmeden açıklanamaz. Bu nedenle Thomson öncelikle Yunan toplumunun bir kabile toplumundan bir devlete dönüşürken geçirdiği evrimi inceleyerek işe başlar.

Thomson'a göre Yunan toplumu ilk önemli devrimi, "Marksist ilerleme şeması"nın öngördüğü biçimde avcı-toplayıcı toplumdan tarım toplumuna geçişle yaşadı. Böylece üretim açısından kendine yetebilen, hatta oluşan "artı değer"le üretimde çalışmayan kesimleri de doyurabilecek bir sosyo-ekonomik yapıya kavuşmuş oldu. İkinci önemli değişim devletin ortaya çıkışıydı. Yunan toplumunda monarşinin kökenleri M.Ö. 2000'lere kadar götürülmektedir. Homeros'un yüzyıllar sonra hikâyesini anlatacağı bu krallar devri, 11. yüzyılda Dor istilalarının bir sonucu olarak yerini büyük toprak sahipliğine dayalı bir aristokrat sınıfın egemenliğine terk etti. M.Ö. 6. yüzyılla birlikte bu aşama da ömrünü tamamladı ve toprağa dayalı

sınıfların iktidarı yerine ticarete ve paraya hükmeden sınıfların iktidarını simgeleyen "tiranlık"lar dönemi başladı. Bu, aristokrasinin egemenliğinden demokrasi yönetimine geçişi sağlayacak bir ara dönemdi. Ve sonuçta M.Ö. 5. yüzyılla birlikte merkezi Atina olan antik bir demokrasi modeli ortaya çıktı.

Tüm bu sosyo-ekonomik gelişmeler toplumun kültürel hayatında da önemli değişimlere yol açtı. Önce kolektif kabile hayatının avcı ritüelleri, yerlerini tarım toplumunun ritüellerine bıraktılar. Devletin ve sınıfların ortaya çıkışıyla birlikte kolektif ritüel yapısı parçalandı ve farklı sınıfların zevk aldığı farklı sanatsal türler ortaya çıktı. Bu dönemin gözde türü, Homeros ile altın devrini yaşayacak olan "epos" idi. "Epik sanat monarşiyle gelişmişti, onunla birlikte de çöktü" der Thomson. Aristokrasinin egemenlik kurduğu döneminde epik kahramanlık anlatılarının yerini köylülere "bir lokma bir hırka" felsefesini öğütleyen ve çalışmanın "en büyük erdem" olduğunu vazeden Hesiod şiirleri aldı. Aristokrat sınıf içerisinde ise "ağıt", "tören şarkısı", "ilahi" ve "zafer şarkısı" türünden dini boyutu güçlü bir "koral şarkı" geleneği ön plana çıktı. Yüzyıllar içerisinde ortaya çıkan bu değişik türler ve içerdikleri temalar asla kaybolmadılar. İleride tarihsel bir tür olarak tragedyanın oluşmasına hizmet edecek kültürel birikim tüm bunların bir bileşiminden oluşmaktaydı.

Aristokrat iktidarın sonunu Ege havzasında ortaya çıkan yeni bir değerin, yani paranın, ticaret üzerinde yaptığı muazzam dönüştürücü etki hazırladı. Dış ticaretle geçinen ya da onun sayesinde zenginleşen ve güçlenen sınıflar iktidarda sadece kan bağına dayalı ayrıcalıklarıyla tutunan soylularla bir iktidar mücadelesine giriştiler. Atinalı bir aristokrat olan ama ticaretten zenginleşen Solon bu iki sınıfı uzlaştırmayı denedi ama başarısız oldu. Yükselen yeni sınıfların bir temsilcisi olarak Peisistratos iktidarı ele geçirdi ve bir "tiran" olarak 560 ile 527 arası Atina'yı yönetti. Antik Yunan tragedyasının kent kültürünün bir parçası olarak ortaya çıkışı onun döneminde gerçekleşti. Kent devrimini başarıya ulaştırmak için geniş halk kesimlerinin desteğini almayı amaçlayan Peisistratos, kırsal halk ritüellerinin kente taşınmasına izin verdi ve düzenlediği resmi

festivallerle bunlara doğrudan destek verdi. Bu festivallerde Atinalı entelektüeller kökenleri binlerce yıllık geleneklere dayanan halk kültürüne ait bir çok ritüel ve faaliyeti yeni bir bakış açısıyla işleyerek yüksek bir sanatsal ekol ortaya çıkardılar ki bu ekolun en önemli ürünlerinden birisi de "tragedya" yani tiyatro idi.

Yeni kent festivallerinden en önemlisi Dionysos için düzenlenmekte olandı. Kırsal Dionysos kültünün tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmemektedir ama Thomson onda kabile geleneklerinde önemli yeri olan "erginleme" törenlerinin izlerini bulmaktadır. Bu törenler eski toplumda belli bir yaşa gelmiş erkek ve kızların yetişkin bireyler olarak farklı bir statüye geçmelerini simgelemek amacıyla gerçekleştiriliyordu. Bu gençler şarkılar eşliğine düzenlenen alaylarla yaşam alanından uzak bir yere götürülüyor, töreni erginlenmemiş hiç kimsenin görmesine izin verilmiyordu. Yetişkinlerce yürütülen bir ritüelin ardından çocuk simgesel olarak ölüyor ve yetişkin bir birey olarak yeniden doğuyordu. Kendisine toplumla ilgili daha önce bilmediği bazı gizli bilgiler veriliyor ya da nesneler gösteriliyordu. Kimi toplumlarda bu töreni evlenme törenlerinin takip ettiği de görülebiliyordu. Bu törenlerin mevsimsel dönü olan ilişkisi de ilginçtir. Çocuğun ölümü ve yetişkin olarak yeniden doğuşu, doğanın yeniden doğduğu bahar mevsimine denk getirilmekteydi ve adeta doğayla birlikte toplumun da yenilendiğine inanılmaktaydı.

Thomson'a göre Dionysos kültü bu erginlenme ritüelleriyle yakından ilişkiliydi. Başlangıçta bu tanrıya yönelik tapım bir gizli tarikat yapısı içerisinde örgütlenmişti. Müritlerin büyük bölümünü kadınlar oluşturmakta, sadece başrahip bir erkek olmaktaydı. Dönemin yazarları bu gizli tarikatları ve onların tapımlarını "çılgınca" diye tanımlamaktaydılar. Bu ritüeller gerçekten de sistem karşıtı nitelikler taşımaktaydılar: Şarap sayesinde esrime durumu yaşayan müritler çılgınca dans etmekte ve "dythirambos" adı verilen doğaçlama şiirler okumaktaydılar. Söz konusu şiirler Dionysos mitini konu ediniyorlardı. Mit bölgesel olarak önemli farklılıklar göstermekle beraber, Thomson Thebai ve Girit versiyonunu şu şekilde özetlemektedir: Zeus Kadmos'un kızı Semele'ye aşık olur ve istediği her şeyi vaat eder ona.

Hera bu durumdan çok rahatsız olur ve kıza Zeus'tan kendisine kur yaptığı gibi kur yapmasını istemesini önerir. Zeus Semele'ye olduğu gibi görününce kız korkudan ölür. Onun doğmamış çocuğunu alan Zeus bebeği baldırında büyütür. Dionysos Zeus'un baldırından doğar. Ancak onun gördüğü ilgiliyi çekemeyen Hera Titanları çocuğu kaçırmaya ikna eder. Titanlar çocuğu parçalara ayırıp yerler. Durumu öğrenen Zeus Titanları cezalandırır ve Dionysos'u hayata döndürür. Mitte ölen ve yeniden doğan tanrı figürleri erginlenme motifiyle uyumluluk göstermektedir. Dionysos kültünün bir başka unsuru da tanrının keçilerle olan ilişkisiydi. Mitin bazı versiyonlarında rastlanan tanrının bir keçiye dönüştürülmesi ve bir süre için bu şekilde yaşamaya zorunu tutulması öğesiyle de ilişkili olarak dinin müritleri tarafından keçi kutsal kabul edilen bir hayvandı. "Trage" ve "odia" yani "keçi" ve "şarkı" sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan "tragedya" sözcüğü, bu ilk tiyatro biçiminin Dionysos ritüellerinde keçi postu giymiş kişilerce seslendirilen şarkılardan türediği yolundaki iddiaları desteklemektedir.

Kent devriminin siyasi önderi olarak geniş halk kesimlerinin desteğini alan Peisistratos bu "sakıncalı" ritüeller yerine kendi amaçlarına uygun bir kent tapımı başlatmaya karar verdi. Bunda büyüyen ekonominin ihtiyaç duyduğu emek gücünü karşılamak için kente göç eden kalabalık halk kitlelerinin, kent kültürü üzerindeki dönüştürücü etkisi de belirleyici olmuş olabilir. Sonuçta bu festivaller Peisistratos'un farklı sınıflardan gelen Atinalıları ortak bir kültür etrafında birleştirme yolundaki girişiminin bir sonucu olarak 6. yüzyılla birlikte kutlanmaya başladı. Elbette ki yeni düzenleme tapım kurallarını da yeniden şekillendiriyordu: Kadınlar kırsal ritüellerdeki statülerini yitirdiler ve yürünerek söylenen alay şarkısı bir sahnede durarak söylenmeye başladı (stasimon). Koronun içinden bir oyuncu ayrıldı ve koroyla diyaloga başladı. Thomson'a göre başlangıçta bu kişinin görevi ritüelin sadece müritlerce bilinen gizemli içeriğinden haberdar olmayan kentli halkı sahnede ne olup bittiği konusunda bilgilendirmekti. Sahnede Dionysos mitini merkezine alan bir "acı oyunu" sergilenmeye başladı ki Aristo'dan beri tragedyanın kökeninin bu olduğu düşünülmektedir.

Zamanla devletin maddi desteğinin artması ve oyunların prestij kazanmasıyla birlikte bu oyunlar yarışma şeklinde örgütlenmeye başladı. Yazarlar başta dört trajedi ve bir satir (yani kaba komedi), daha sonra üç trajedi ve bir satirden oluşan oyunlarını seçici komiteye sunmaya başladılar. Seçilen oyunlar festivallerde sergilenmeye başladı. Başlangıçta koro ve başoyuncu (tanrı) arasında geçen bu oyunlar zamanla mitolojinin diğer alanlarından farklı temaları konu olarak seçmeye başladı. İlk kez Aishkylos ikinci bir oyuncuyu sahneye soktu ve böylece diyalog başlamış oldu. Sofokles de üçüncü bir oyuncuyu ekledi ve arka plana diyalogların geçtiği mekânı somutlaştıracak bir resim çizdirdi. Euripides koronun işlevini azalttı ve oyuncuların önemini arttırdı. İlk tragedyalarda üçleme kendi içinde bir bütün olmak zorundaydı, zamanla bu kural kalktı ve her oyun tek başına ele alınmaya başladı. Böylece "tragedya" aşama aşama belirgin kurallara sahip seyirlik bir tür haline geldi.

Thomson'a göre yükselen yeni sınıfların yaptığı kent devriminin bir sonucu olan "tragedya", yine bu sınıfların kurduğu sistemin yozlaşmasının bir sonucu olarak parlak günlerinden uzaklaştı. Atina devletinin gittikçe emperyalist bir nitelik kazanmaya başlaması ve askeri üstünlük sayesinde ele geçirilen farklı toplumlara ait zenginliklerin Atinalıları "hazır yiyici" bir toplum haline getirmesi sonucu eski erdemlerini kaybeden bu sınıfın sanatı da eski pırıltısını yavaş yavaş yitirdi. Aristo "Poetika"yı yazdığında bir tür olarak "tragedya" altın günlerini tamamlamış ve en yetkin yapıtlarını zaten vermişti.

B. Yapısal özellikler:

Bir tür olarak "tragedya"yı anlayabilmek için Joachim Latacz'ın belirttiği gibi öncelikle bu tarihsel türün "üretim ve alımlanış koşulları"nı anlayabilmeliyiz. Tragedya bir tür olarak "dört bağımlılık" üzerine kurulmuştur:

1. Yer bağımlılığı

Tragedya "theatron"da oynanır. Özel bir mimari biçime sahip olan bu bina yüzyıllar içerisinde oldukça büyük bir evrim geçirmiş olmasına rağmen temel niteliği aynı kalmıştır: Seyircinin sahne üzerinde sürmekte olan etkinliklere odaklanmasını sağlamak. Dolayısıyla "kolektif ritüellerin" aksine "tragedya" başından itibaren seyirci-oyuncu ayrımını temel alan mekânsal bir tasarım içerisinde var olmuştur.

2. Amaç bağımlılığı

Tragedya klasik bir repertuar tiyatrosu anlayışı içerisinde üretilmiş bir oyun değildir. Kutsal bir törende ve tek sefer oynanmak üzere üretilmiştir. Bu durum "mükemmeliyetçiliği" zorunlu kılar. Ayrıca seçilen temaların kutsal bir referans sistemine atfen mitolojiden alınmasını da zorunu hale getirir.

3. Yarışma bağımlılığı

Sonuçta yazılan tragedya ancak yarışmada seçilmeyi başarırsa oynanabilecektir. Bu da yüksek kalite yükümlülüğünü beraberinde getirir.

4. Araç bağımlılığı

Tragedya yazarından oyununu belli araçlara bağlı kalarak yazması talep edilecektir. Bunlardan bir kısmı maddidir: oyun alanı (orkestra), kulis (skene), oyuncuların üzerinde durduğu platformlar (logeion) ve koro ve oyuncuların geçiş yaptığı pasajlar (paradoi). Bir kısmı ise kişilere dayalıdır: koristler, tekil oyuncular, sessiz oyuncular (figüranlar) ve müzisyenler. Tragedya yazarı bu araçlar aracılığıyla eserine hayat verecektir.

Sonuçta bu şartlar altında ortaya çıkan sanat eserinin belli bir biçimi olacaktır. Bu biçimsel özellileri en iyi anlatan eser Aristo'nun "Poetika"sıdır. "Poetika"da Antik Yunan tragedyasının seyircide oluşturmak istediği bir hedeften bahsedilir: Seyircide acı ve korkudan

kaynaklanan bir arınma hissi oluşturmak (katharsis). Oyun yazarı bu hedefi gerçekleştirmek için konuşma, şarkı, dans ve jestlerden yararlanır ama bütün bunların ötesinde asıl olarak bir öykü yardımıyla yapar bunu. Bir tragedyanın dışsal biçimini şu öğeler oluşturur:

- *Koronun söylediği şarkılar.* Koro başlangıçta oyun alanına gelirken bir şarkı söyler (parodos); bu açılış şarkısından sonra oyun akışı içerisinde koro zaman zaman araya girer ve başka şarkılar da seslendirir (stasimon). Dionysos törenlerinde seslendirilen ilahilerden türeyen bu şarkılara zaman zaman dans da eşlik etmekteydi.
- *Tekil oyuncuların konuşmaları.* Başlangıçta, Dionysos mitine bağlı bir "acı oyunu"nun başkarakteri olan tanrıyı canlandıran tek bir oyuncu vardı. Tekil oyuncu üç biçimde kendini ifade edebilirdi: uzun bir konuşma (rhesis), ezgili bir konuşma (parakatalog) ve bir şarkı (mele) yoluyla. Yazar bu biçimlerden hangisini kullanmak istediğine, seyirci üzerinde nasıl bir etki yaratmak istediğini belirleyerek karar verirdi.
- *Korobaşı ya da koro ile oyuncu arasındaki konuşma.* Başlangıçta sahnede tek oyuncu olduğundan koronun şarkıları ve oyuncunun konuşmaları dışında iki tür konuşma daha olabilirdi: Oyuncu ya tüm koro adına konuşan bir kişiyle ya da onun temsilciliği olmadan doğrudan tüm koroyla diyaloga girebilirdi.
- *Oyuncular arasındaki konuşma (diyalog).* Önceden de söylediğimiz gibi Aishkylos ve Euripides oyuncuların sayılarını arttırdılar. Böylece iki ve daha fazla oyuncu arasında geçen konuşmalar da oyun biçimine dâhil edilmiş oldu.

Bir tragedyanın bölümleri saptanırken yukarıda kısaca bahsedilen fiziksel biçimlerin ardı ardına dizilişi temel alınırdı. Koronun şarkı söyleyerek oyu alanına yerleştiği şarkıdan (parados) önceki bölüme *prologos,* koronun sabit biçimde söylediği şarkılar (stasimon) arasında kalan bölümlere *epeisodion*, koronun oyun alanını terk etmesinden sonra sergilenen bölüme de *eksodos* adı veriliyordu.

Ancak tüm bu biçimsel özellikler bir yana bir tragedyanın "kalbi", Aristo'nun da söylediği gibi öyküydü. Oyun yazarı yukarıdaki biçimsel özellikleri kullanarak sonuçta bir öykü anlatmaya çalışıyordu. Bu öykü aşamalı olarak seyircide beklentiler oluşturuyor, merak duygusu uyandırıyor, şartlar birden değişerek seyircide şaşkınlık duygusu uyandırıyor, belirli gerilim öğeleri beliriyor ya da ortadan kayboluyor ve sonuçta tüm karmaşık duyguları yaşadıktan sonra sergilenen oyunun seyircide yukarıda bahsedilen arınma duygusunu oluşturması amaçlanıyordu. Bir yazarın ustalığını, öyküyü kurmadaki yeteneği belirliyordu.

Sonuçta belirli bir evrim içerisinde ortaya çıkan tarihsel bir tür olarak Antik Yunan tragedyası 2500 yıl önce ortaya çıkmasına rağmen, tiyatronun ilk türü olması bağlamında bugün de birçok tiyatrocunun gündeminde olan soruları ilk kez ortaya koymuş ve kendi dönemi içerisinde bunlara uygun çözümler bulmayı başarmıştır.

C. TRAGEDYANIN TARİHSEL BİR TÜR OLARAK ELEŞTİRİSİ

Aristo'nun tragedyanın en yetkin ürünlerini gördükten sonra kaleme aldığı "Poetika"da ortaya koyduğu sanatsal kurallar yüzyıllar boyunca tiyatro uygulamacıları üzerindeki etkisini değişik biçimlerde sürdürdü. Romalılar, Ortaçağ uygulamacıları ve Rönesans aydınları bu kuralları kendi dönemlerine uyarlayarak kullanmanın yollarını aradılar. Aristo'nun ve onun ortaya koyduğu biçimiyle tragedyanın ciddi bir eleştiriye tabi tutulması için 20. yüzyılı ve özellikle de Brecht'i beklemek gerekecekti.

Bertolt Brecht iki dünya savaşı arasında Almanya'da şekillenen entelektüel ortamın da etkisiyle ilk kez Aristo'nun ortaya koyduğu sanatsal kuramı ciddi biçimde sorgulamaya başladı. Başlangıçta "epik tiyatro", ilerleyen yıllarda "diyalektik tiyatro" adıyla nitelendireceği kendi tiyatro kuramını oluşturmaya çalışırken de 2500 yıl önce ortaya atılan bu kuramla sürekli bir polemik halinde oldu. Kendi tiyatro pratiğini "anti-Aristocu" olarak tanımlarken karşı çıktığı önemli unsur *katharsis* idi. Çünkü Brecht kendi oyunlarıyla seyircilerde bir arınma

ya da rahatlama duygusu değil, tam tersine tiyatrodan çıktıktan sonra onları dünyayı değiştirmeye itecek bir huzursuzluk, vicdani bir rahatsızlık duygusu oluşturmayı amaçlamaktaydı. Brecht'in fikirleri politik tiyatro yapmayı amaçlayan birçok uygulamacıya yaratıcı ipuçları sunmuştur. Ama onun Aristo'yla hesaplaşmak için kaleme aldığı "Küçük Organon"un yeni bir "Poetika" olabilmeyi başardığını söylemek zordur.

"Ezilenlerin Tiyatrosu" kuramının yaratıcısı Augusto Boal de Brecht'in izinden giderek kendi kitabına "Aristo'nun Baskıcı Tragedya Sistemi" adlı bir bölüm yazmıştır. Bu bölümde *katharsis*e dayalı bir sanat estetiğinin, nasıl Yunan şehir devletinde yaşayan yurttaşları yasalara uymaya çağıran bir politik araca dönüştüğünü ayrıntılı bir biçimde ortaya koyduktan sonra söz konusu bölümü şu sözlerle bitirir: "Aristo devrim de dâhil genel kabul görmeyen her şeyi gerçekleşmeden önce bertaraf etme amacını taşıyan çok güçlü bir arındırıcı sistem formüle etmiştir. Onun sistemi bugün kılık değiştirmiş bir halde televizyonda, sinemalarda, sirklerde, tiyatrolarda boy göstermektedir. Birçok farklı biçimde ve ortamda ortaya çıkmaktadır. Ama özü değişmemektedir: Bireyi dizginleyecek ve önceden mevcut olana uyduracak şekilde tasarlanmıştır. Eğer istediğimiz buysa Aristotelesçi sistem bu amaca diğerlerinden daha iyi hizmet eder; tam tersine eğer seyirciyi yaşadığı toplumu değiştirmesi, devrimci eyleme katılması için uyarmak istiyorsak, başka bir poetika yaratmalıyız!" Burada son olarak, Boal'in bu sözleri yazdıktan yaklaşık yirmi sene sonra, teatral kariyerinin ilerleyen yıllarında edindiği deneyimler doğrultusunda yazdığı "Arzu Gökkuşağı" adlı eserinde *katharsis* estetiğinin Aristocu olmayan kullanımlarının da mümkün olabileceği düşüncesine ulaştığını da belirtmeliyiz.

KAYNAKÇA

- Aristoteles; "Poietika"; (Yunanca aslından çeviren) Nezile Kalaycı; Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2005.
- Augusto Boal, "Ezilenlerin Tiyatrosu"; (çeviren) Necdet Hasgül; Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2003.

- Bertolt Brecht; "Epik Tiyatro"; (çeviren) Kamuran Şipal; Cem Yayınevi, İstanbul 1990.
- George Thomson; "Aishkylos ve Atina"; (çeviren) Mehmet Doğan; Payel Yayınları, İstanbul 1990.
- Joachim Latacz; "Antik Yunan Tragedyaları"; (çeviren) Yılmaz Onay; Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2006.
- Marvin Carlson; "Tiyatro Teorileri"; (çevirenler) Eren Buğlalılar ve Barış Yıldırım; De Ki Yayınları, Ankara 2007.
- Mehmet Fuat; "Tiyatro Tarihi"; Varlık Yayınları, İstanbul 1970.
- Sevda Şener; "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi"; Dost Kitabevi, Ankara 1998.